

MÚSICA, CIENCIA Y PODER

*Roberto Ángel Rue**Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)**roberto_rue@yahoo.com.ar*

Para el idealismo filosófico primero es la conciencia y luego el ser, la materia. Este pensamiento, derivado de la religión y muy vinculado al poder político y social, logró condicionar el desarrollo ideológico de la filosofía al extremo que lo subjetivo, valorado por encima e independientemente de la realidad externa, fuera considerado el único determinante de la verdad social, incluyendo en esto al arte y la ciencia. Como consecuencia de la actitud mental de adaptar la realidad a las ideas y no las ideas a la realidad, en el proceso del conocimiento, aparece en todos los ámbitos de la actividad humana la creencia en que la *convicción subjetiva* es suficiente para justificar el ejercicio del poder, permitiendo así que el autoritarismo cultural se desarrolle amparado bajo una sensación de total legitimidad.

Palabras clave: ideología - ciencia - arte - poder.

“La mano del hombre no es sólo el órgano del trabajo, también es su producto”. Con esta conocida expresión del materialismo dialéctico quedó al descubierto una nueva perspectiva del trabajo con relación al desarrollo humano, superando así la postura del materialismo antiguo que solamente hacía un reconocimiento contemplativo de la realidad, siempre bajo la forma del objeto, independiente de la actividad sensorial, de la práctica humana.

Con las propiedades estéticas la situación es similar. Estas no son el resultado de una contemplación pasiva, sino de la acción recíproca entre los estímulos externos y las leyes que son propias al ámbito subjetivo. El arte es un acuerdo orgánico entre las condiciones de la materia y la organización inherente a la estructura de la conciencia, en el marco de la práctica social.

De esta manera el compositor o el intérprete, a través de la actividad sensorial, transforman la realidad sonora, y en el mismo proceso transforman el órgano por el cual esa realidad es aprehendida. Por ejemplo, la disonancia representa para el oído un mayor esfuerzo que la consonancia, pero cuando éste se acostumbra al mayor esfuerzo la cualidad del intervalo también se modifica, como se modifica la cualidad de “pesado” o de “complejo” cuando nos acostumbramos al ejercicio sistemático de levantar objetos pesados o de reflexionar sobre algún nuevo problema intelectual.

Por supuesto que en todos los casos la transformación de un estímulo externo en un hecho de conciencia implica el transcurso del tiempo, y a veces un tiempo histórico. Es lo que ocurrió con el temperamento igual. Las limitadas posibilidades técnicas de la antigüedad no permitieron la compatibilidad física entre la afinación exacta y la modulación, por lo cual se recurrió al sistema de afinación con errores mínimos que hoy conocemos. Así es como el oído, a pesar de que siempre tiende a privilegiar las formas más simples (1), quedó condicionado por esos desvíos; el nervio auditivo se “transformó” como resultado de las condiciones externas por la misma razón que bajo condiciones sensorio-perceptivas extremas puede llegar a gustar de los sonidos distorsionados. Los juicios relacionados con la percepción, tanto individuales como sociales, están igualmente vinculados con el hábito de la percepción. Un sondeo psicoacústico demostraría, por ejemplo, que la sensación de disonancia está más extendida en las personas poco habituadas a escuchar música, que en los músicos, a quienes la práctica les ha permitido una mayor tolerancia auditiva. También es la práctica musical la que puede explicarnos por qué el tritono, considerado antiguamente como el “diabolus in musica” por la dureza de su cualidad sensible, se transformó con el tiempo en un “diablo domesticado” (Hindemith), destino que también compartieron otras situaciones sonoras no reconocidas inicialmente por el oído.

Si nos referimos a las transformaciones históricas del fenómeno musical podríamos decir, siguiendo el pensamiento del materialismo dialéctico, que así como el hombre al transformar los objetos se transforma a sí mismo, la práctica musical también fue responsable, en parte, del advenimiento de la estética musical contemporánea. La adaptación del oído a nuevas situaciones materiales condiciona los estados subjetivos a nuevos niveles de comprensión, mostrando de una manera muy clara que el juicio estético no es un factor inmanente a la conciencia como para que pueda ser explicado por sí mismo, sino que depende de su relación dialéctica con el mundo objetivo.

Es evidente que nos estamos acercando a la conocida teoría del reflejo, aquella que en su expresión más general afirma que la conciencia del hombre no es un hecho autónomo, sino el resultado del modo de ser de la práctica social. Desde el punto de vista

artístico equivale a decir que las propiedades estéticas son a los objetos externos lo que la conciencia del hombre es al modo de ser social, al modo de vivir.

Aunque la teoría fisiológica del “acto reflejo” de Pavlov resulte de un positivismo difícilmente construido sobre la dialéctica, supera, por lo menos en este aspecto, la postura de Freud. Este último considera lo psíquico como un fenómeno aislado, cerrado en sí mismo, autosuficiente, en cambio el sistema de Pavlov, aunque elemental, es más realista, se basa en el conocimiento de que la realidad modifica la conciencia tanto como ésta modifica la realidad.

Al nivel fisiológico la teoría del reflejo tiene lugar cuando una sucesión de estímulos esenciales, asociado a estímulos secundarios, puede condicionar el reflejo orgánico a tal punto que, cuando los estímulos esenciales no están presentes, los secundarios pueden producir por sí mismos ese reflejo. El ejemplo clásico es el de un animal que ha sido acostumbrado a recibir alimentos mientras escucha un sonido determinado y que luego, al escuchar el mismo sonido, aunque el alimento no esté presente, igual tiene secreción salival.

De este hecho y de los otros citados más arriba se desprende la posibilidad de un automatismo superior relacionado con la conducta humana. Utilizando los mismos términos del ejemplo anterior diríamos que los estímulos secundarios, que tienen poca importancia para la vida, podrían llegar a sobreponerse a los estímulos que son esenciales, y además, con el riesgo de llegar a convertirse en hereditarios (Thenon). Esto nos advierte sobre la sutil y peligrosa relación causal que puede existir entre la forma del desarrollo social y la estructura de la conciencia; entre el poder oculto detrás del arte y la ciencia y su derivación hacia las formas estéticas y el pensamiento.

A propósito del origen del poder Erich Fromm nos dice que, desde el punto de vista filogenético, la historia del hombre muestra la lucha por su individualidad y su libertad con relación a los vínculos primarios que lo mantenían en un estado indiferenciado con el mundo que lo rodeaba, y que esta situación lo expuso -y aún lo expone- a un permanente estado de contradicción. Por una parte adquiere mayor independencia y dominio de sí mismo, pero al mismo tiempo se encuentra ante una mayor soledad e inseguridad; y de no encontrar el modo legítimo de enfrentar esta situación, termina optando por dos vías extremas de solución: el autoritarismo o la sumisión.

De acuerdo con esto, el deseo de poder no tendría como fundamento la fuerza sino la debilidad. En la sociedad moderna, por ejemplo, es el poder económico o ideológico quien sustituye la fuerza legítima, mientras que los que se encuentran en el otro extremo de la misma inseguridad se amparan en el “sentido común” del hombre masa, en las tradiciones, en el populismo, en la obediencia incondicional a las costumbres, al Estado, etc.

El factor económico vinculado a la producción parece ser el instrumento más directo para determinar la conducta social; y el arte, como un medio de producción, no escapa a la situación que impone el interés asociado a esa actividad.

En una sociedad basada en el intercambio de los productos humanos entendidos como mercancías, la música o la ciencia, no pueden dejar de ser tratadas como tales; tienen la finalidad de satisfacer necesidades humanas a través de su valor de uso, su valor práctico y concreto. Sin embargo, cuando la producción solamente responde al interés del mercado, entonces el valor de uso queda superado por su valor de cambio o valor simbólico. Esto significa que el arte, como un producto, no se define por su utilidad concreta, como es el de satisfacer una necesidad humana, sino por una designación abstracta y generalmente cuantitativa. Bajo estas condiciones el valor de una obra artística como, por ejemplo, un cuadro de Picasso, o una sinfonía de Mahler, pueden ser perfectamente igualadas por una cantidad de estiércol cuyo valor de cambio resulte similar, aunque su valor concreto, como objeto artístico, sea inestimable.

Por supuesto que nadie confunde el valor que tienen estos productos, sin embargo, la situación que establecen las leyes de producción del mercado actual, aun cuando se la quiera reducir a la expresión de un intercambio simbólico, condicionan sutilmente la producción artística a intereses que nada tienen que ver con la dimensión estética del hombre sino con su capacidad de consumo o con la formalización de algún mandato social.

En el proceso natural de producción y consumo se materializa el principio por el cual el hombre, a través de su trabajo, transforma la realidad para luego transformarse a sí mismo. La producción, dice Marx, como resultado del trabajo, “no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”. Así, el objeto artístico, como producto humano, se convierte en un estímulo esencial que condiciona reflejos en la conducta humana y la transforma. El sentido del oído, por ejemplo, se humaniza, se perfecciona, en la medida en que su objeto (el sonido) responda a una necesidad humana. Pero en una sociedad basada solamente en la producción *para el cambio*, el producto artístico se convierte en un estímulo secundario que responde más bien a intereses ocultos detrás del consumo e indiferentes a las necesidades humanas.

El hábito que condiciona al animal, como en el experimento de Pavlov, también condiciona al hombre, y nos alerta seriamente sobre la posibilidad de que el hombre no sea, en realidad, un animal de costumbre sino que la costumbre lo esté convirtiendo en un animal; y si se piensa en el consumo diario de una estética indiferente a las necesidades humanas, resulta fácil advertir que las

consecuencias pueden llegar a ser aún más graves que la simple esclavitud, sobre todo si es verdad que “la vida imita al arte más de lo que el arte imita a la vida” como lo cree Oscar Wilde.

De este automatismo de los reflejos basado en estímulos que no son esenciales para el hombre resulta el conocido “arte de masas”, es decir, el arte promovido, en principio, por la dictadura de los productores. El “canto popular”, por ejemplo, nada tiene que ver con lo que realmente es capaz de hacer un pueblo con su expresión musical; lo que se ha llamado de esta manera es solamente el reflejo de una hábil estrategia de los productores que han sabido orientar el gusto popular hacia un producto de fácil elaboración y gran consumo, optimizando así la ley del máximo rendimiento económico en detrimento de su calidad. A pesar de esto el “canto del pueblo” no deja de ser promovido con gran entusiasmo por los “administradores” del poder social, porque quieren que la masa mantenga vivo el *sentimiento de pertenencia*, fundamento de ese poder y de la ideología que lo sustenta: el nacionalismo.

El factor económico es, sin duda, un instrumento muy eficaz para ejercer el poder, pero no está solo; también existe un entorno ideológico que lo preserva y, a veces, lo supera. Las ideologías pueden llegar a tener un sorprendente grado de autonomía como para operar sin la preponderancia de lo material como instrumento, es decir, llegan, hasta cierto punto, a bastarse a sí mismas en esa finalidad (Sartre). En tal caso son las ideologías quienes deciden sobre las articulaciones del poder, transformándose frecuentemente en un medio mucho más cruel que la esclavitud material.

El arte y la ciencia no son ideologías, denotan una ideología, y aunque deberían ser consideradas, por su universalidad, el mejor camino para lograr la victoria sobre las ideologías -sobre esos “sistemas parasitarios que viven al margen del Saber”- estas actividades se mostraron siempre, aún antes de la aparición del capital, como instrumentos idóneos para preservar el poder. Esto es lo que ocurrió con la Iglesia en la Edad Media cuyo autoritarismo “teocrático” mantuvo el monopolio de la producción artística e intelectual, lo que se repite, posteriormente, con los personajes de la burguesía incipiente y sus propios esquemas de poder. Y aunque a partir del romanticismo se produce una ruptura casi definitiva con esta situación, bajo el régimen capitalista el artista o el hombre de ciencia continúan bajo las presiones que caracterizan al nuevo sistema de relaciones económicas y su ideología. Aquí la esclavitud no se reduce solamente a las condiciones del trabajo asalariado que priva al hombre del tiempo necesario para el desarrollo de sus capacidades, el autoritarismo contemporáneo también abarca aspectos que comprometen la naturaleza íntima de las relaciones humanas, transformando el “reino de la libertad” que distinguen al arte y la ciencia en “el reino de la manipulación social” a través del control de los medios de producción y difusión en todas sus formas.

El autoritarismo social o cultural ha tenido siempre como respaldo ideológico una premisa fundamental del idealismo histórico: primero es la conciencia y luego el ser social (2); y esto no se trata solamente de una relación causal sino también de un orden de importancia, de lo cual se deriva la actitud mental de querer adaptar la realidad a las ideas y no las ideas a la realidad o, dicho desde la perspectiva del poder social, de creer que *la convicción subjetiva* es suficiente para justificar el ejercicio del poder.

Con esta convicción, a veces sincera e inconsciente, el autoritarismo se instala en la cultura como un mandato anónimo y se preserva a través del automatismo de la conducta. Expresiones de este poder se encuentran en el tradicionalismo, el costumbrismo, el localismo o cualquier humanismo cerrado que asegure al hombre masa la sensación de pertenencia a una estructura que lo ampara. Recordemos que el proceso de individuación que sufre el hombre en su evolución es similar a la ruptura de los vínculos primarios que une a un niño con su madre o a los miembros de una comunidad primitiva con su clan. La situación de aislamiento e inseguridad que esto produce articula en el hombre mecanismos de evasión que se manifiestan como una tendencia compulsiva a la dominación o a la sumisión y que luego quedan reflejados en todas las actividades que realiza. En estas condiciones el autoritarismo se desarrolla amparado bajo una sensación de total legitimidad.

La cultura argentina tiene mucho para mostrar en este sentido. Con relación a la música se podría citar, como caso extremo, la música folklórica, tan cara al sentimiento patriótico de los argentinos y al mismo tiempo tan útil al pensamiento militar como lo fue, por ejemplo, en la década del 70, cuando el “canto de la tierra” convenció a muchos inseguros de que el sentimiento de pertenencia era más importante que la vida o la libertad; perfil social que aún no ha cambiado porque tampoco ha cambiado el mandato implícito en la cultura argentina.

Lo que se acaba de decir se relaciona con la voluntad ideológica oculta detrás de la producción artística, en tanto que la pésima calidad que caracteriza a gran parte de la música popular, nos habla de la intención económica implícita en su producción.

A esta manipulación no escapa la música académica. El conformismo establecido en torno a los músicos tradicionales hace que se los escuche hasta el cansancio, mientras se ignora, llegando casi al límite del desprecio, a los compositores contemporáneos. Los administradores de los bienes sociales responden así al automatismo impuesto por el poder haciendo de la cultura aquello que se *les da a las personas y no lo que se les exige* (el conformismo y no la posibilidad de crear una nueva conciencia para los valores); es por eso que a través de los medios masivos de difusión casi nunca nos encontramos con el arte *del* pueblo sino con el arte *para* el pueblo.

El autoritarismo social tiene por base el subjetivismo, pero no del sujeto individual, aislado, sino del subjetivismo social en sus diferentes formas. En el ámbito académico, por ejemplo, los estudios científicos sobre el arte son sometidos, tanto voluntaria como involuntariamente, al régimen subjetivista. En el primer caso encontramos que la mayoría de los proyectos de investigación, como ocurre con la historia ideológicamente condicionada por el idealismo, subestima, consciente o inconscientemente, los factores materiales vinculados a la valoración estética. Se buscan las últimas causas de las formas artísticas en la mente de los hombres, en la inteligencia, en la imaginación o en la idea que ellos tienen de la belleza. Se intenta explicar el arte por la conciencia social, por los gustos o valores ideales de una época o una cultura determinada, ignorando los factores físicos, fisiológicos y psicológicos que preceden a la conciencia artística y que también la condicionan. Así es como los investigadores, por “libre elección”, se mantienen generalmente dentro de una perspectiva historicista o sociológica, pudiendo *describir* los procesos del arte pero sin explicarlos.

En el segundo caso, el mismo régimen viene impuesto por el perfil ideológico y la ética de los profesionales encargados de evaluar los proyectos de investigación. Siempre se ha creído que la Universidad es el lugar donde se encuentran las mejores condiciones para el desarrollo de la objetividad científica, sin embargo, a nivel nacional, las investigaciones artísticas deben enfrentarse, generalmente, al subjetivismo histórico y reaccionario; y lo que es peor aún, esto se presenta en un marco de normalidad tan convincente, que evade cualquier sospecha. Los proyectos teóricos relacionados con la historia o la sociológica tienen mayores posibilidades de ser aceptados, no así los que sustentan una mayor objetividad científica (3). Por ejemplo, en la Universidad Nacional de Córdoba, y en el ámbito donde se desarrolla la actividad musical más importante (4), la musicología se ha convertido en el criterio dominante, por lo tanto todas las investigaciones son evaluadas desde esa única perspectiva, y no a través de las otras ciencias que la música implica; bajo estas condiciones los proyectos terminan siendo aprobados por simpatía ideológica y no por su objetividad. Además, por la aparente legitimidad de este proceso, cualquier apelación resulta desestimada (5).

La ideología que sustenta el poder académico, en lo que a investigación artística se refiere, mantiene el régimen del subjetivismo científico por las mismas razones que se mantiene el autoritarismo social (6). El desdoblamiento exagerado de los dos aspectos naturalmente opuestos en el proceso del conocimiento -por un lado la teoría y por el otro la práctica- es una repetición de la actitud del poder social de mantener la superioridad del pensamiento frente a la realidad. Anteriormente dijimos que el idealismo social es responsable de que la convicción subjetiva se vea como suficiente para justificar el ejercicio del poder; en el ámbito académico vuelve a aparecer la misma actitud ideológica, cuando la convicción subjetiva de que el arte no puede ser sometido a la objetividad científica, basta para justificar la exclusión de aquellos proyectos que sí creen en esa objetividad.

Pero ésta no es una iniciativa absolutamente individual, viene implícitamente respaldada por una legalidad académica que acepta incondicionalmente el principio de la autoridad formal, por encima del principio de la razón práctica y concreta; consecuencia, a su vez, de la ideología subjetiva de la cual venimos hablando, la misma que permitió en la Edad Media anteponer el racionalismo teológico a la autoridad científica. No hay mejor ejemplo en este sentido que el *Programa de Incentivos* creado por el Ministerio de Educación en 1993, donde la categorización que faculta a los docentes para evaluar proyectos de investigación está basada en la carrera académica y política, y no en los antecedentes estrictamente científicos (7); siendo por demás evidente que quienes no están dedicados a la investigación científica, tampoco pueden opinar sobre ella, menos aún sobre áreas del conocimiento que no les corresponde, como ocurre en el ámbito de la música, donde la ideología dominante decide sobre el valor científico de proyectos que son totalmente extraños a su competencia. Semejante irracionalidad no es casual; denota un orden de intereses por parte del poder académico, reflejo a su vez, de lo que el Estado piensa sobre el desarrollo de las ciencias en la Argentina.

La intención de estimular la investigación sin crear las condiciones para realizarla, es poner la ciencia en la misma situación que la libertad de pensamiento en las democracias totalitarias, donde es concebida sólo de una manera abstracta, es decir, todas las ideas son posibles, mientras no tratemos de ejercerlas.

En la Universidad se sabe, de manera fehaciente, que la docencia no siempre implica la investigación científica y que la formación de un investigador no es un hecho espontáneo, no obstante, se promueve la investigación colocando la autoridad formal por encima de la autoridad científica. Nos volvemos a encontrar con el abismo intencional que desde hace mucho tiempo existe entre el conocimiento formal, teórico y la práctica científica. Sin dudas, el futuro de esta iniciativa académica no será diferente a la de obtener una ciencia sin objetividad.

En lo que al arte se refiere, al considerarlo un producto puro de la imaginación, independiente del mundo físico, todos los intentos sinceros de formalizar una metodología de investigación artística terminan siempre fracasando porque “no existe la ciencia de lo subjetivo” (Goethe). A pesar de esto, y en el desesperado intento por lograr una ciencia del arte, se ha recurrido al método del idealismo histórico, para terminar con un simple rescate y clasificación de las obras de arte, al mejor estilo de la arqueología que solamente sirve para llenar museos.

La finalidad del conocimiento científico no es el conocimiento mismo, sino la realidad del mundo exterior. La ciencia tiene que ver con el conocimiento de las leyes que rigen el mundo objetivo y esto incluye al arte, aún cuando éste dependa, en gran parte, de la imaginación. Se sabe que el arte es una superestructura que no se ajusta estrictamente al condicionamiento histórico y social, lo cual nos está indicando la presencia de leyes cuya generalidad puede ser estudiada científicamente. El arte, por ejemplo, no puede existir sin la materia y esto ya nos obliga a suponer leyes objetivas y, por estar relacionado con las sensaciones, nos remite igualmente a las leyes que articulan la estructura de la conciencia al momento de percibirlo.

La musicología, en cambio, se ha convertido en una rama de la historia, y no precisamente de la historia que, como ciencia, busca establecer leyes generales. Al no reconocer la intervención de causas materiales en la forma de nuestra experiencia sensible, es decir, al creer que las sensaciones son el único fundamento del valor artístico, reduce el estudio de la música a la simple observación de los cambios que se producen entre diferentes épocas y lugares. Así, lo que pretende ser una ciencia de la música, se transforma en una crónica de los acontecimientos vinculados a su desarrollo, logrando, en el mejor de los casos, una buena descripción pero no una explicación científica del fenómeno en sí mismo.

Una modalidad reduccionista similar aparece cuando el gusto es tratado como algo incuestionable, es decir, cuando creemos que algo es bueno solamente porque nos gusta a nosotros, reflejo de la dictadura de los productores que se transforma ahora en la dictadura de los consumidores, situación en la que “el hombre masa impone su mediocridad” (8). La misma confusión se presenta con la verdad al creer que algo es verdadero sólo porque nosotros estamos convencidos de ello, como si la realidad dependiera de nuestros pensamientos.

Con esto no se pone en duda la sinceridad de los gustos y convicciones personales, pero nos advierte que el autoritarismo cultural puede condicionar la reflexión de la conciencia hasta el punto de lograr que ellos no coincidan con las necesidades humanas, y muchas veces, que se les opongan.

Parafraseando a Schoenberg podríamos decir que el gusto es un reflejo estéril que no crea nada, pero en cambio nos hace creer que la verdad estética es una invención personal e indiscutible. Sensibilidad y pensamientos, así condicionados, sólo favorecen el desarrollo del autoritarismo cultural llegando al límite de su contradicción al permitir que las obras o los valores más disímiles “coexistan pacíficamente en la indiferencia” (Marcuse). Nadie ignora hoy, por ejemplo, que la música contemporánea, y de un modo muy particular la música electroacústica, ofrece “fácil refugio a quienes nada propio ni substancial tienen que decir” (Worringer); igualmente, sobre la base de una equivocada interpretación de lo que es el respeto y la igualdad social, la misma tolerancia ha servido para preservar las ideas dominantes.

En la Edad Media la naturaleza de Dios era un misterio sagrado, y como tal, incuestionable, con lo que se pretendía asegurar la infalibilidad del mandato social ejercido por la Iglesia. Hoy, el idealismo en la cultura, pone el concepto de belleza o verdad en la misma situación, con lo cual la elección y el consumo, por arbitrarios que resulten, quedan siempre protegidos. En tal circunstancia resulta muy difícil convencer a alguien de que la *verdad estética* es al mismo tiempo una *verdad material*, un producto social ligado a ciertas funciones del sistema nervioso; razón por lo que tampoco se acepta, por ejemplo, que la armonía musical pueda ser considerada dentro de las ciencias exactas o que la matemática, como representación simbólica de la realidad, pueda ser aceptada como una rama del arte; en cambio, es muy frecuente la creencia en que el arte es un producto de la “inspiración”, y por lo tanto, algo absolutamente incondicionado y autónomo; vestigios de lo que Feuerbach llamaría “la teología convertida en arte”.

El abismo que se ha creado intencionalmente entre el hombre y Dios (9) se repite después, al nivel social, entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, entre el arte y la ciencia, entre la práctica y la teoría, como si la naturaleza del hombre que *hace* fuera distinta a la del hombre que *piensa*. Esto también es consecuencia del poder social ya que quiere mantener el pensamiento en el terreno de lo subjetivo, de la teoría, alejándolo así de su confirmación material.

Todas las teorías, sin excepción, resultan verdaderas si se las aísla suficientemente del contexto del que se originan y al que se refieren (Wilden); sin embargo, el problema de la verdad científica no es un problema teórico sino práctico, es decir, se debe demostrar que está vinculada con la realidad (Marx).

No obstante, el autoritarismo social intenta hacernos creer que las ideas determinan la realidad y no al revés porque de esta manera se asegura la legitimidad de las razones que inventa como, por ejemplo, el “arte popular”, oponiéndose en cambio al análisis objetivo de las necesidades estéticas, con lo cual se vería seriamente comprometida su “cadena de mando”. El poder prefiere que el arte sea entendido como un hecho puramente contemplativo, irreductible a ciencia, y no como una vía de conocimiento y transformación de la realidad. Goethe supo decir que todas las épocas reaccionarias fueron subjetivas, lo cual reafirma la idea de que toda violencia organizada desde el poder quiere conservar las ventajas del convencionalismo establecido.

Ahora bien, a esta dictadura no queda otra alternativa que oponerle una “dictadura educativa” que obligue a descubrir los estímulos esenciales y combatir al mismo tiempo aquellos que subsisten solamente por un automatismo de la conciencia. Es la única manera de romper de una vez por todas con la tiranía de la opinión pública y del autoritarismo superior del cual es su

reflejo. Ambas son perversiones ideológicas originadas en la inseguridad y condenan la conciencia a una dialéctica viciosa que se mueve sólo entre el mando y la obediencia, indiferentes a cualquier idea relacionada con el progreso, es decir, con el dominio concreto y objetivo de la realidad; razón, por otra parte, de que el arte o la ciencia aparezcan generalmente oponiéndose a la historia o a las costumbres. Ambas actividades -el arte y la ciencia- tienen sus propias leyes, y aunque establecen una relación dialéctica con la historia y la práctica social, no se confunden con ellas porque no obedecen al gusto o al poder de una época.

La educación del gusto, como bien lo saben los que están comprometidos con la práctica musical, es proporcional a la información que el oído tiene sobre las posibilidades materiales del sonido, aspecto que puede compararse con el progreso de la verdad intelectual, que depende del nivel de objetividad o generalidad alcanzado. Sin embargo, la sensibilidad y el pensamiento relacionados con la actividad musical no parecen seguir este camino de manera uniforme. La música y su ciencia repiten la actitud de la filosofía en el sentido que lo indica Feuerbach, es decir, siguen obedeciendo al mandato del racionalismo teológico, donde la belleza y la verdad, como atributos, dependen del poder de Dios o del poder del espíritu humano. La situación en ambos casos es la misma: las cosas se rigen según el entendimiento y no el entendimiento según las cosas, convirtiendo la realidad en una pura invención del espíritu, de la misma manera que lo hace el gusto con relación a la verdad estética o la convicción personal con relación a la verdad científica cuando, en realidad, “la certeza de que algo es verdadero está en verificar que no existe solamente en el pensamiento”. Y con esta afirmación no se pretende ignorar el valor de lo subjetivo, solamente se advierte sobre el abuso histórico de las “ideas puras” y lo peligroso que resulta creer en la autonomía absoluta de la conciencia. Por este medio el poder justifica su acción, y nosotros, si somos admiradores incondicionales del valor de las ideas estéticas o científicas podemos convertirnos, sin saberlo, en cómplices involuntarios de ese poder.

A propósito de esto último convendría recordar las palabras de Jean-Paul Sartre en el prefacio a *Los Condenados de la Tierra* de Frantz Fanon, citado a su vez por Herbert Marcuse en un ensayo que trata sobre otro de los aspectos en el que se articula el poder titulado *Crítica de la Tolerancia Pura* que dice: “Comprended finalmente esto: si la violencia ha comenzado esta tarde, si la explotación y la opresión jamás han existido sobre la tierra, quizá la no violencia pregonada puede apaciguar la querrela. Pero si el régimen en conjunto y hasta vuestros pensamientos no violentos están condicionados por una opresión milenaria, vuestra pasividad sólo sirve para colocarlos al lado de los opresores”.

Notas

- (1) Los intervalos naturales, por ejemplo.
- (2) El idealismo filosófico considera que primero es la conciencia y luego el ser, la materia. El origen de este pensamiento está en la creencia religiosa de que el Verbo (Logos = razón, inteligencia, Dios) ha creado el Universo.
- (3) Investigaciones que incluyen otras ciencias más desarrolladas tales como acústica, matemáticas, psicología, teoría de la información, cibernética, etc.
- (4) Departamento de Música de la Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- (5) En la dictadura militar de los años 70 se había intentado formalizar una cultura con la exclusión de algunas ciencias. En el ámbito académico aún perduran los ecos de esa misma iniciativa.
- (6) Este poder no se limita a la investigación, por las motivaciones ideológicas que tiene, influye también en la distribución de las oportunidades académicas relacionadas con la enseñanza artística.
- (7) De acuerdo a las pautas de evaluación de este Programa, A. Einstein, de ser posible, tendría la categoría II, mientras que un rector universitario, sin antecedentes en la investigación, puede tener la categoría I (cita del Dr. Sanllorenti, Sec. Adj. Conadu. 2005).
- (8) La Rebelión de las Masas. Ortega y Gasset.
- (9) La idea original del cristianismo fue *el hombre se hace Dios*. Sus seguidores la transformaron después en *Dios se hace hombre* (Fromm). Es muy clara la intención que tiene el autoritarismo social al imponer la idea de que el hombre *no se puede convertir en Dios*.

Bibliografía

- CARUSO, I. A. *Psicoanálisis Dialéctico*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1964.
- CHERKASHIN, P. P. *Esencia y Raíces del Idealismo Filosófico*. Fondo de Cultura Popular. México. 1967.
- FEUERBACH, L. *La Filosofía del Futuro*. Ediciones Calden. Buenos Aires. 1969.
- FROMM, E. *El Miedo a la Libertad*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1966.
- FROMM, E. *Humanismo Socialista*. Editorial Paidós. Barcelona. 1965.
- GARAUDY, R; SARTRE, J. P; FISCHER, E. *Estética y Marxismo*. Planeta-Agostini. Barcelona. 1986.
- LENIN, V. I. *Cuadernos Filosóficos*. Editorial Ayuso. Madrid. 1974.
- LENIN, V. I. *Materialismo y Empiriocrítica*. Ediciones Estudio. Buenos Aires 1974.
- MARCUSE, H. *El Hombre Unidimensional*. Ediciones Orbis. Buenos Aires 1984.
- MARCUSE, H. *Ensayos sobre Política y Cultura*. Planeta-Agostini. Barcelona. 1986.

MARCUSE, H. *Eros y Civilización*. Editorial Joaquín Mortiz. México.1986.

MARX, C. *La Miseria de la Filosofía*. Editorial Cartago. Buenos Aires. 1983.

MARX, C; ENGELS, F. *La ideología Alemana*. Ediciones Pueblos Unidos. Buenos Aires. 1985.

MERLEAU-PONTY, M. *Las Aventuras de La Dialéctica*. Editorial La Pléyade. Buenos Aires. 1974.

ROMANO, J. *El Otro Schoenberg*. Editores Dos. Buenos Aires 1969.

RUE, R. *Investigación Artística e Ideología*. Artículo publicado con motivo de las IV Jornadas de Encuentro Interdisciplinario: "Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba". Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 2004.

RUE, R. *La Música, entre la Filosofía y la Ciencia*. Editorial Universitas. Editorial Científica Universitaria de Córdoba. 2005.

RUE, R. *La Objetividad de las Propiedades Estéticas*. Artículo publicado por el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Ciffyh). Revista Avances del Área Artes, Nro. 2, pág. 82-89. 1998-1999.

RUE, R. *La Objetividad de las propiedades Estéticas y la Investigación Musical*. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, pág. 251-268. Mendoza. 1994.

RUE, R. *Los Elementos Objetivos de la Valoración Artística*. Artículo presentado en el XII Congreso Nacional de Filosofía. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Neuquén. 2003.

RUE, R. *Notas de Paso*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades (U.N.C.) y Editorial Universitas. Córdoba. 1994.

RUE, R. *Objetividad y Representación Artística*. Trabajo de investigación presentado en el II Simposio Internacional "Representación en la Ciencia y en el Arte" organizado por la Escuela de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C. La Falda. 2005.

SANCHEZ VAZQUEZ, A. *Estética y Marxismo*. Ediciones Era. México. 1984.

SANCHEZ VAZQUEZ, A. *Las Ideas Estéticas de Marx*. Biblioteca Era. México. 1984.

SHEPTULIN, A. P. *El Método Dialéctico de Conocimiento*. Editorial Cartago. Buenos Aires. 1983.

THENON, J. *Psicología Dialéctica*. Editorial Paidós. Buenos Aires.1974.

WILDEN, A. *Sistema y Estructura*. Alianza Editorial. Madrid. 1979.

WOLFF, R. P; BARRINGTON MOORE, JR; MARCUSE, H. *Crítica de la Tolerancia Pura*. Editora Nacional. Madrid. 1969.